

InQujeta



Observatório de Educadores 7º VQV Brasil



Revista de Teatro e Adolescência do
Festival Vamos que Venimos Brasil





Ficha Técnica

*Inquieta - Revista Teatro e Adolescência - Suplemento
Observatório de Educadores*

*Coordenação editorial
Lígia Helena de Almeida
Paulo Gircys*

*Fotografia
Sueli Almeida*

*Educadores observadores
Marcelo Gianini
Márcio de Castro*

*Comissão organizadora do VQV Brasil
Amanda Tavares Dias
Lígia Helena de Almeida
Paulo Gircys
Thaís Póvoa*

www.vqvbrasil.com
vamosquevenimosbrasil@gmail.com



Observatório de Educadores

Esta publicação em formato de suplemento da Revista Inquieta surgiu de uma ação proposta para a 7º Edição do VQV Brasil realizada em novembro de 2025: o **Observatório de Educadores**. Um espaço que já vinha sendo sonhado há um tempo pela comissão organizadora em que arte-educadores fossem convidados a acompanhar os dias do festival e gerar, a partir deste ato de testemunho, um texto em torno da percepção deste exercício.

Durante os 04 dias de festival eles puderam acompanhar todas as ações do festival e observar o seu projeto pedagógico de forma ampla, afim de debater e refletir sobre o que configura essa prática como política cultural para as adolescências.

Este suplemento é a publicação do que **Marcelo Gianini e Marcio de Castro**, os arte-educadores convidados para esta edição, produziram a partir das ações, espetáculos, oficinas, painéis de intercâmbio e encontros da edição de 2025.

Os observadores:

Marcelo Gianini é ator, diretor teatral, palhaço e professor de teatro há mais de 35 anos.

Com doutorado em Pedagogia do Teatro, atua há 13 anos como docente no curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas - Ufal, nas áreas de Teatro Educação e Encenação. Integra a Coordenação Político-Pedagógica da Escola Popular de Teatro de Alagoas há três anos.

Márcio Castro, 45 anos, é andreense. Artista teatral, é bacharel, licenciado e mestre em História Social pela FFLCH/USP. Tem diversos trabalhos realizados junto a grupos de São Paulo e ABC, pelo qual desenvolveu a escrita em processo colaborativo com direção, atrizes e atores. É arte educador e diretor do Projeto Espetáculo pela Fábrica de Cultura Vila Nova Cachoeirinha desde 2017.

**ADOLESCÊNCIAS SOBERANAS, BRASIS SOBERANOS:
“A ARTE, PRA GENTE, É UM PORTAL”**

Marcelo Gianini

Ágohó Ákirê Pataxó (Tânia Magali Santos), no encontro de abertura do VQV-Brasil 2025, ao se referir à produção artística dos povos indígenas, afirmou: “a arte, pra gente, é um portal”. O roqueiro e poeta Jim Morrison, vocalista da banda *The Doors*, dizia que “há o conhecido e o desconhecido, e que entre eles há uma porta. É isso que eu quero ser: quero ser a porta!” Defendo que a arte é uma forma de conhecimento e de ação política no mundo, e que se ela é um portal (uma porta) para outros mundos possíveis, é preciso que a gente cante, dance, atue, declame, toque e reflita de forma produtiva para que os caminhos para estes mundos possíveis se abram. Seguem algumas reflexões sobre o portal aberto nos quatro dias do nosso 7º Festival de Teatro Adolescentes Vamos Que Venimos - Brasil, entre os dias 18 e 21 de novembro de 2025.

Teatro é um tablado, dois atores e uma paixão.

Lope de Veja

DO “TABLADO”: “É UMA FORMA DA GENTE SE ABRAÇAR”

Manhã do dia 18 de novembro, terça-feira, o SESC-Santo André se prepara para nos receber. Lígia olha a sala Multiuso ainda vazia. A expectativa do início. Vazio preenchido de expectativas da oficineira, também professora, educadora, organizadora, produtora, escritora, atriz, mãe...

A galera chegou! Vindas, vindes e vindos do alojamento ao lado do SESC, dezenas de adolescentes começam a ocupar a sala. Espalham-se em grupos pelos cantos. Os grupos (ainda) não se misturam. O centro da sala só é ocupado por Lígia. O centro ainda é um território “sagrado”; as e os adolescentes preferem ficar à margem, na periferia, desconfiadas e desconfiados... talvez.

Primeira roda (de muitas que ainda virão nos próximos quatro dias): os grupos ainda se mantêm como estavam antes, nos mesmos grupos e ainda na periferia (agora da roda). O centro é ocupado pelos olhares que se cruzam; olhares curiosos. O centro antes vazio agora está preenchido de expectativas adolescentes.

As organizadoras do VQV-Brasil se apresentam: “O VQV começou!”. “O festival é nosso, é de todas pessoas que o fazem, é coletivo!”. “Lugar de ser visto e de ver!”.



Os grupos se apresentam (ainda) como grupos. Nomes, idades, pronomes. O centro agora é ocupado pelos olhares (tímidos), pelas palavras (inseguras), pelas escutas (curiosas).

Primeiro jogo: os corpos cruzam (correndo) o centro da sala/roda; os grupos começam a se separar (fisicamente); os corpos começam a falar (em coro).

Segundo jogo: a sala é totalmente ocupada por corpos e vozes, muitas vozes, carregadas de desejos (paixões). Propostas, partilhas, reflexões, conversas, debates em busca do COMUM. O centro da sala é nosso! Os cantos e periferias também! A sala/roda é nossa!

O tablado, lugar onde se fala e se mostra, e de onde se é visto e ouvido, diversas vezes começará vazio (ou quase) nos espetáculos apresentados no festival. O espaço “vazio” nos lembra a proposta do encenador-pedagogo inglês Peter Brook (*The empty space*), que realizou uma excursão teatral pela África, em 1972, na qual seu grupo levava simplesmente um tapete que delimitava o espaço cênico. Nossa tarefa como seres atuantes, performáticos, é preencher este espaço com corpos e paixões. A arena e a passarela “vazias” também nos lembram dos espaços de re-presentação do teatro popular de diversos povos do mundo, que contêm somente os objetos necessários para que os sonhos sejam compartilhados com a plateia. Um espaço vazio de cenários, mas preenchido pela potência expressiva dos elencos, das e dos atuantes. A ocupação do espaço “vazio” pelo teatro adolescente prova, para nós, educadoras e educadores, que a arte teatral não está refém de aparatos técnicos e tecnológicos da cena, desde que a paixão esteja presente.

Espaço que transbordou para a plateia antes, durante e ao final dos espetáculos do festival, porque se no palco falamos e somos vistos (o direito de ser visto e ouvido é uma das necessidades basilares da Política para a filósofa alemã Hannah Arendt, ou seja, sem o direito de ser visto e ouvido não existe a possibilidade da Democracia), atrizes e atores também ocuparam sistematicamente o espaço da plateia. Os elencos explicitavam assim seus desejos de trocas presenciais (quem falou que a juventude “de hoje” só se relaciona pelas telas?) e aboliam qualquer referência a uma suposta “quarta parede” divisória, tão enaltecidamente pelo Drama Burguês e solenemente ignorada pelo teatro de Lope de Vega, Shakespeare, Brecht, escolas de samba, bumba meu boi, reisados. Entre idas e vindas confluindo palco e plateia, atrizes e atores pareciam indicar ao público que aquelas cenas re-presentadas poderiam ser protagonizadas por muitas e muitos das espectadoras e espectadores presentes.

E da plateia (*theatron*, lugar de onde se vê, em grego) vinham não somente olhares curiosos, mas também “merdas”, risadas, suspiros, choros, gritos, palavras, empatia e aplausos, muitos aplausos, antes, durante e após os espetáculos. Afinal, onde estaria o

teatro adolescente, no palco ou na plateia? A resposta para esta questão precisa questionar o lugar de onde vem a pergunta: palco OU plateia, ele OU ela, sim OU não, reflexos condicionados de pensamentos binários e excludentes da multiplicidade. O teatro adolescente estava no palco E na plateia.

Disse uma adolescente durante nossos exercícios de olhar para a cena: “É uma forma da gente se abraçar”

DOS “DOIS ATORES”: “EU SOU POETA!”

Primeiro pensemos sobre o número: “dois atores”, disse o dramaturgo espanhol Lope de Veja, seriam necessários para que o teatro se realizasse. Hoje entendemos que até mesmo uma pessoa em cena (no tablado) já estabelece a relação necessária para que a linguagem teatral aconteça. Mas no VQV Brasil não assistimos nenhum monólogo ou mesmo elenco composto por somente duas pessoas. Assistimos a espetáculos em que predominava o coro: seis, oito, doze, dezesseis atuantes, e todos (sem exceção) com uma característica em comum: a ausência de protagonistas únicos e individualizados. O chamado personagem/ator/atriz protagonista foi sempre dinâmico e dividido pelo elenco.

E, seguindo neste rastro de elencos numerosos, assistimos a autorias coletivas: as cenas, em geral, eram escritas por aquelas e aqueles que atuavam. A voz transitava do coro para o indivíduo, mas sempre abrindo a possibilidade de uma leitura coletiva. As personagens podiam até ter nomes específicos, mas sua representatividade em cena apontava para além de questões intersubjetivas, psicologizantes, indicavam a necessidade de repensarmos nossas relações sociais. Assim os assuntos e temas tratados em cena se distanciaram de narrativas únicas e hegemônicas, pois a pluralidade de vozes e perspectivas convidava a plateia a sempre mudar de posição, a sempre repensar o já pensado. O predomínio dos coros, que poderia impor uma perspectiva única e hegemônica na cena, era sempre “quebrado” por depoimentos e cenas individualizadas.

Como aprendemos com o Slam do ABC: “eu sou poeta!”

Importantíssimo observar que estar em cena e atuar não se restringiam à interpretação realista das personagens, pois o canto, a dança, a declamação de poemas, a manipulação de objetos cênicos e a narração foram recursos bastante utilizados. Se a possibilidade de existência de uma “quarta parede” foi totalmente ignorada pelas encenações, a idéia de que ser atriz e ator é ser especialista na representação de personagens “tal qual encontramos em nossa vida cotidiana” também não encontrou muita ressonância no festival. A hipótese de que o diálogo realista (a grande apostila do Drama Burguês) pode dar conta do mundo contemporâneo foi reiteradamente desacreditada. A atuação neste teatro adolescente parece solicitar cada vez mais a pluralidade de expressões das artes presenciais (canto, dança, narração), como também a

responsabilidade pela composição da cena, que constrói cenários e manipula elementos cênicos (dispositivos de iluminação, sonorização e “efeitos especiais”), explicitando a todo momento que aquilo que se vê é uma construção estética.

Por fim, outra característica comum: a faixa etária adolescente e jovem (obviamente por ser pré-requisito para estar no festival...) trouxe não somente a disponibilidade corporal e emocional dos corpos atuantes, mas, principalmente, a pauta de reflexões, as nossas paixões.

DAS “PAIXÕES”: “ABRIU UM TRIPLEX NA MINHA CABEÇA”

Voltemos ao primeiro dia, ao momento em que a primeira roda era “desmontada” e a adolescência começou a ocupar com vozes, corpos e desejos o centro da sala. As falas ainda eram individuais, mas a concordância era coletiva:

- Eu/nós queremos que as pessoas sejam tratadas como seres humanos;
- Eu/nós queremos um país que valorize o teatro;
- Eu/nós queremos que as experiências de pessoas neuro-divergentes sejam respeitadas;
- Eu/nós queremos que as pessoas não sejam discriminadas por cor, religião, gênero, orientação sexual etc.

Ao questionamento de Lígia (“Será que meu desejo é o nosso desejo?”), novos grupos se formaram aleatoriamente para transformar os desejos em cena, as paixões em teatro. O que fora, no primeiro momento, uma explosão de desejos, agora é “traduzido” poeticamente em cenas teatrais coletivas, o que incluiu a revisão das palavras desejantes:

“NÓS QUEREMOS AMAR SEM MEDO!”

“NÓS QUEREMOS UM BRASIL SEM VIOLÊNCIA!”

“NÓS QUEREMOS QUE ESCUTEM NOSSA VOZ! (UM GRITO PODE SER ABAFADO, MAS NÃO SILENCIADO)”

[O processo de criação foi momentaneamente interrompido, exatamente quando se elaborava a cena para a última frase acima, por uma trabalhadora incomodada com o barulho. Cena real, concreta, que me suscitou um pequeno e reflexivo poema:

A cena adolescente grita: me escutem!

A estrutura burocrática diz: silêncio.

As adolescências sussurram: nos escutam?

Abaixo, falarei um pouco mais sobre contradições e paradoxos.]



A adolescência toma a cena!

E a adolescência grita no palco: o que é loucura hoje? Ou melhor: o que causa a sensação de loucura em nossos tempos sombrios? O trabalho excessivo? A desvalorização do trabalho doméstico das mulheres? Os relacionamentos abusivos? O uso de drogas que melhoraram (melhoram???) a disponibilidade emocional do usuário? O mercado da beleza? A necessidade de cumprir as expectativas familiares nos estudos?

E a adolescência canta/dança/narra/bate tambor para a necessidade de ampliarmos nossas formas de entender e agir no mundo para além do olhar hegemônico ocidental: mostrar o invisível, dizer o indizível, sensibilizar o insensível. Âgohó Ìkirê Pataxó (Tânia Magali Santos) havia nos dito: “Arrancam-se as árvores, mas não se arrancam as raízes.”

E a adolescência faz poesia. A palavra encarnada. A palavra não como metáfora, mas como metonímia. A palavra que instaura o presente e se instaura como ação. A palavra-ação que questiona a violência policial, a violência do sistema escolar “tarcisista”, a violência contra os corpos diferentes e desviantes, a violência das religiões que se querem únicas, a violência nas periferias. “Barulho pro poeta!”

E a adolescência questiona: por que devemos seguir um padrão único de beleza? Por que devemos seguir um padrão de beleza? Por que devemos seguir um padrão? Afinal, as borboletas são coloridas!

E a adolescência protesta: festa do adeus para quem? Adeus para o quê? Acabou mesmo a ditadura (empresarial) militar? Acabou mesmo a ditadura? Quais os novos mecanismos de censura e abolição da liberdade que condicionam nossas vidas hoje? (Não, não estamos falando daquela “ditadura do judiciário”, como bradam pelos “grupos de famílias” os defensores das ditaduras, sejam elas políticas, militares, civis, religiosas, moralistas).

E a adolescência mostra as violências diárias de que são vítimas, onde terror e miséria são constantes no cotidiano escolar, nas relações familiares, na escravidão às telas.

E a adolescência afirma que não há redomas, que não há possibilidade de um mundo melhor que seja baseado na exclusão, na violência policial, no controle do estado. Não há um planeta B, muito menos “salvadores da pátria”.

Uma amiga, também professora na universidade e artista como eu, ao ver a foto que lhe enviei de Âgohó Ìkirê Pataxó (Tânia Magali Santos) e Huiris Brasil no encontro de abertura do VQV, digita em meu whatsapp (meu?): “Que maravilha! Esses estão salvos / do modo zumbi.” Mesmo sendo alagoana, ela não se referia ao grande herói negro do Quilombo dos Palmares, mas ao “modo zumbi” a que estamos destinados pelas telas: mortos-vivos se arrastando pelo mundo com o único objetivo de consumir toda a vida do planeta. Nunca os filmes de zumbis foram tão atuais!



Prefiro me aliar à fala adolescente sobre os questionamentos que um dos espetáculos lhe provocou, dita em um dos painéis: “abriu um triplex na minha cabeça!”

DAS CONTRADIÇÕES: “EDUCAÇÃO DECOLONIAL É MOSTRAR OUTRAS PERSPECTIVAS”

Até aqui, fiz o elogio das positividades, pois estas nos fortalecem, nos empoderam, criam reconhecimentos, apoios e formam comunidades de luta. Porém, a positividade hegemônica suprime o pensamento crítico e nos deixa reféns de nossas “bolhas” e de nossas escolhas, presos ao nosso “lugar de fala”. Em vez de termos na Arte uma arma de luta, nos refugiamos em grupos que reproduzem discursos semelhantes aos de livros de auto-ajuda, que nos retiram a potência da ação coletiva, que domesticam as vítimas (nós). Teatro é assumir em cena pontos de vistas diversos, conflitantes, como forma ampliada de pensamento para que nossas ações poéticas e políticas tenham maior efetividade de mudança.

Em conversa que tivemos ao final do segundo painel, apontei para diversas contradições do festival, enaltecedo a dialética como agente de mudanças. Pensar dialeticamente é olhar para as negatividades como potências críticas que criam a possibilidade do novo. Porém é preciso tomar cuidado para que estas críticas não sejam paralisantes, tornando o mundo indistinto. Quando dizemos que tudo é relativo e tem importância, e todos os pontos de vista devem ser respeitados, podemos estar dizendo que nada é importante. E a indistinção é a marca da barbárie (do terror e da miséria). As paixões e desejos expressos durante o festival precisam nos orientar eticamente para as mudanças necessárias. E é sobre Ética e Estética que quero concluir estas reflexões.

“Ética e Estética não são a mesma coisa, mas estão intrinsecamente relacionadas”, disse o filósofo alemão Wittgenstein. O que dizemos em cena tem estreita relação com o que fazemos e como fazemos. “O que” e “como” muitas vezes são contraditórios e podem se anular ou, pior, fazer com que o “como” tenha mais força de “o que” dizemos em cena. Nossas formas de agir (nossos exemplos) muitas vezes estão em contradição com nossos discursos (nossas falas).

O alemão Bertolt Brecht, uma das maiores referências do teatro ocidental, produziu diversas reflexões sobre as contradições entre discurso e prática política. Em um conto chamado “Sábia no sábio é a atitude”, Brecht critica o conhecimento abstrato que não se realiza em nossa prática cotidiana: “vendo sua atitude, não me interessa seu objetivo”.

Muitas vezes chamamos de hipócritas essas contradições entre forma e conteúdo, mas este julgamento moral, essencialista, pode nos imobilizar. O moralismo pode estar escondendo a incompreensão que nós e o “hipócrita” temos das estruturas sociais e que são estas que, efetivamente, condicionam nossos atos.



A forma de exploração capitalista é dinâmica e tem a incrível capacidade de transformar as obras críticas em mercadoria, tornando-as engrenagens do sistema que querem criticar. O chamado teatro engajado realizado no ocidente apresenta uma extensa história de apropriação das formas “revolucionárias” pelos aparelhos de consumo. O Teatro Naturalista, nascido em finais do século XIX, junto com as críticas ao processo de industrialização, e que pretendia mostrar “a vida como ela é”, sem maquiagens, foi rapidamente incorporado à indústria cultural no cinema de Hollywood e em nossas telenovelas. Os movimentos das vanguardas modernistas européias que se colocavam em posição crítica ao colonialismo e à “exploração do homem pelo homem”, como o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, também rapidamente foram adotados pelos museus de arte e viraram mercadorias valiosíssimas. A montagem dialético-materialista, do cineasta russo-soviético Sergei Eisenstein, hoje vende margarina no horário nobre televisivo. O desvelamento do palco ilusionista proposto por Brecht, que mostra os bastidores da cena e de como ela é produzida, hoje é utilizado pelos mais influentes telejornais do país, como observa Julian Boal. O mesmo Julian mostra como as técnicas do Teatro do Oprimido, sistematizadas pelo seu pai Augusto Boal com o objetivo de ser o “ensaio da revolução”, hoje são aplicadas para minimizar os conflitos entre patrões e empregados dentro de uma empresa e como mercadoria na venda de oficinas teatrais “engajadas”. Hoje assistimos como as políticas identitárias, extremamente necessárias, podem, por vezes, nos dividir e assim enfraquecer nossa força coletiva.

Observamos em diversos trabalhos apresentados no VQV que as formas estéticas utilizadas eram aquelas do Drama Burguês, como o diálogo intersubjetivo de personagens individualizados e a exacerbação da expressão emocional individual, e do Teatro Político engajado, como o “dedo em riste” acusatório e o depoimento pessoal do oprimido que “vira” herói. Não sou contrário à utilização destas formas desde que dialoguem com os conteúdos desejados, mas convido-os a observar que estas formas acabam “promovendo a figura do indivíduo autônomo, provido de um livre-arbítrio ilimitado e, por isso, mais próximo da figura do empreendedor que do membro da classe proletária” (BOAL, Julian. 2022, p. 31). Entendo que o dramático não consegue ir além dos limites da conscientização da personagem individualizada e só a conscientização coletiva pode reunir diversos e contraditórios pontos de vista, realizando assim a crítica das estruturas que sustentam a opressão e os meios para superá-la. Entendo também que, por exemplo, quando a voz individualizada de uma personagem “aponta o dedo” contra a meritocracia, esta ação heróica pode ser, contraditoriamente, o exemplo mais explícito da própria necessidade de heróis, isto é, do meritocrata...

Para as educadoras e os educadores responsáveis pelo todo dos trabalhos encenados, observei que em vários trabalhos se optou pelo desejo coletivo sem a

necessária crítica da cena proposta. No desejo de ser “horizontal” e de “respeitar as opções estéticas” do grupo, deixamos que quaisquer palavras, diálogos, ações que viessem do coletivo fossem para a cena, esquecendo-nos que nós, coordenadoras e coordenadores dos processos artístico-pedagógicos, também somos responsáveis pelo trabalho, também somos “parceiros de jogo”, como nos ensinou a professora Ingrid Koudela. Ao “abrimos mão” de nossa autoridade estética e pedagógica, deixamos o grupo refém do autoritarismo ideológico, ou seja, das referências que inundam nosso mundo e nossas telas a cada segundo e que conformam nossas opções estéticas. Cabe às diretoras e diretores trazer outras opções estéticas ou, pelo menos, propor a pesquisa de formas cênicas que possam ampliar nosso mundo.

Como nos disse Ñgohó Ñkirê Pataxó (Tânia Magali Santos): “Educação decolonial é mostrar outras perspectivas de mundo”.

Por fim, agradeço estes dias compartilhados com vocês, que revitalizam nosso desejo de mudança, nossa crença na Educação e no Teatro como armas de luta poderosas, e que nos mostram que um mundo melhor é possível. Vamos teatrar para adiar a queda do céu!

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2022.

BOAL, Julian. Sobre antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido hoje entre “ensaio da revolução” e técnica interativa de domesticação das vítimas. São Paulo: Hucitec, 2022.

BRECHT, Bertolt. As histórias do Sr. Keuner. São Paulo: Editora 34, 2013.

BROOK, Peter. O espaço vazio. São Paulo: Rio de Janeiro, 2011.

DE ONDE SE VÊ

Marcio Castro

SOBRE O CONVITE

Fui convidado para ser um observador. De um projeto importante do Brasil, mas sobretudo da cidade de Santo André. Uma trajetória que começou lá em meados de 2017, com a participação de Amanda Tavares e Paulo Gircys como educadores na edição do VQV Mundial de Buenos Aires e, em seguida, de Paulo e Lígia Helena no VQV AI Sur Chile. E que desde então se estende, ano a ano, pela borda do teatro profissional e pelas beiradas do teatro estudantil e universitário. Esse é o teatro jovem, o teatro adolescente. Malassombrado processo que se vive em muitos cursos de iniciação teatral. Mancomunado como contenção de violência. Desacreditado como processo artístico.

O relato desta trajetória da criação do VQV Brasil foi trazido por Gircys e Helena no painel de diretores, acontecido em uma quarta feira, numa sala alta do Sesc da Avenida Paulista. De onde se vê ao lado o Itaú Cultural, onde estavam os adolescentes e jovens em oficinas de formação. Similar a aquela que Paulo e Lígia foram ministrar no Chile em 2017. De lá no Sesc estávamos, de onde se vê, o Itaú Cultural.

O teatro *de onde se vê* pela primeira vez que li veio do escritor Francês Denis Guénoun, nos idos dos anos 2000. Segundo o autor, o termo vem do grego, que o theatron é o *lugar de onde se vê*. Mas... é destinado a plateia, no sentido que ela vê, ou que ela se enxerga a partir da plateia?

Uma pesquisa rápida resolveria essa celeuma em minutos, mas confesso que a ignorância de seu teor final me fascina ao criar uma espécie de dialética em seu sentido. Me vejo lá, no palco? Me vejo a partir do palco? Vejo a partir de onde estou o outro que me representa? Ou simplesmente vejo?

Curioso o painel de diretores, pois este foi (e é) o único espaço destinado ao protagonismo das direções. É uma estratégia do festival, de retirar essa importância e controle da mão de quem na história teatral costuma definir e conduzir: a direção. E mesmo este espaço centralizador tem passado por mudanças estruturantes. Tem ficado cada vez menos masculino. Cada vez menos branco. Na curiosidade irônica do Brasil de que a maior parte das participantes da cadeia teatral serem mulheres, mas os maiores espaços de coordenação serem de homens.

De onde se vê da onde me vejo, da sala de vidro do Sesc Paulista, se vê o prédio do Itaú Cultural. Lá, de onde se vê, estão os adolescentes e jovens dos vários coletivos que se apresentam na oitava edição do festival.



Aprendi com Raymond Williams que para estudar, analisar e refletir sobre uma obra artística, não devemos nos ater a seu produto final pura e unicamente. Mas principalmente perceber como esse material chegou até aquele momento final: caminhos, escolhas, financiamentos, organizações. O tal forma e conteúdo, meios e modos (ou formas) de produção.

Mas o escarafunchar dos processos, o escavar das histórias, a arqueologia da criação é algo que demanda espaço. Demanda tempo. A antropologia não deve ser predatória. Pressupõe antes de tudo respeito e convivência. Não seria possível isso em quatro entusiasmantes dias. Entusiasmantes, mas apenas quatro dias.

Me coloquei então na condição de espectador diante destas ações. Nas rabeiras de uma sala de espera de espetáculo, entre um lanche e outro, nos ouvidos atentos nos traslados, entre ser fofoqueiro e pesquisador, buscar algum sentido além das palavras, gestos e danças proferidos nos palcos e espaços cênicos do festival, de modo a criar um ensaio do olhar, restrito de seu conteúdo por completo. Mas que analisasse signos presentes que pudessem elucidar a dinâmica das vivências destas criações. E que no fim escrevesse algumas menções honrosas aos participantes.¹

SOBRE O FESTIVAL

Será que há uma busca em empreender ao verificar cases de sucesso de instituições culturais e de pessoas que venceram nessas instituições? Caímos no canto da sereia do neoliberalismo?

Como podemos fazer interessar a criação de histórias sobre adolescentes, mas que numa primeira instância é destinada aos adultos? Que meio podemos criar para fascinar os jovens nessa seara? Uma mediação da mesa por adolescentes?

Será que a oficina de abertura não poderia ser um ato permanente que se fecharia no último dia de festival? Como um lab aberto, sem pretensão de presenças obrigatórias, mas que possam gerar uma performatividade final? Algo que de alguma medida ressoe os encontros dia a dia?

É possível pensar em formações e vivências que os grupos adolescentes oferecem oficinas para os outros grupos? Enfrentando inclusive as lacunas, erros, falta de pedagogias?

¹ Nós, os observadores, fomos convidados pelos curadores do festival a entregar menções honrosas aos grupos. Tínhamos total liberdade de criar estas homenagens, mas era necessário seguir uma premissa: deveriam estar destinadas à coletividade. É um trabalho hercúleo sair da lógica de premiação tradicional, e buscar nas formas e potências dos coletivos aquilo que lhes era mais inerente, ousado e mesmo frágil, mas apontado em sua construção e desenvolvimento como processo vivo. Sem dúvida um dos trabalhos mais difíceis no acompanhamento do festival. De uma responsabilidade tremenda. Considerar quem recebe, quem lê ao vivo essas menções no último dia, ser entendido e não hermético.

Erro é método.

SOBRE AS OBRAS

Diante das diversas possibilidades que se possam encontrar as criações, as que me trazem apreço são aquelas que estabelecem uma relação direta entre a realidade de quem cria e a realidade de quem assiste, compartilha, vivencia. O seu público. Há uma tradição de um teatro e as suas evoluções – amplamente questionável. Do ritual, festivo, popular e abrangente, o burguês, a sua crise diante da mobilização operária e trabalhista, anti nazista, contracolonial, DEcolonial e tantas outras.

O que interessa a mim é que o teatro existe porque a vida não basta, e aí se o teatro não basta, e é necessário um outro teatro, que é uma teatralidade que até então não existia. Não é só uma forma de superar por superar, como um novo produto na linha do desenvolvimento capitalista. Para novos mundos, novas formas. Para novos velhos mundos, novas formas.

O primeiro destaque é o da relação de fruição e produção de um teatro adolescente. Seu público é eminentemente jovem, com alguns entusiastas desta realidade, que ainda acreditam na transformação do mundo (mas isso sem deixar de dizer que é violento demais creditar a mudança do planeta aos jovens depois da destruição que os adultos e velhos proporcionaram).

O teatro adolescente é feito para o adolescente. Há quem pense – ou pensou – que o teatro infantil é desnecessário. O teatro para bebês, as experiências artísticas cênico-corpórea-visuais para as primeiras infâncias. Como se fosse um momento de transição. Como se antes de ver uma peça séria, deveria ser formado esse público para a peça séria. O teatro infantil, um degrau pro adulto; o teatro adolescente, um degrau pro adulto. O adolescente: um adulto pequeno, ante a invenção das infâncias.

O adolescente não é um pré-adulto ou um pós-criança. Ele é ele mesmo. Para isso é necessário uma obra pra si. Ele não faz uma peça com calças curtas. Ele cria os seus próprios signos, sem precisar do aval dos donos das calças.

A enxurrada de ansiedades, desejos, utopias e futuros aparecem como temas nas elaborações destes artistas. E há escolhas sobre os caminhos, porque não vivem em seus mundos próprios: eles compartilham de seus anseios num mundo cheio de outras gentes, outras idades e outros propósitos.

E o teatro aprende com isso. Aprende com o mundo que o choque por chocar em cena apenas para mostrar a violência e a arbitrariedade pode agradar uma classe média “esclarecida”, mas pode propor também um *react* indesejado de experiência de violências vivida por pessoas negras, mulheres, indígenas, trans e outras minorias. Aprende também que levantar o punho pode ser importante para representatividade de quem é excluído.



A mimetização estética de um sarau aos olhos de um público desavisado proporciona uma ideia de empatia pelo processo autônomo de visão de mundo, com buscas a partir do eu, do que vejo no mundo, de onde eu vejo para quem me vê, se ver também. Palavra encadeada, quase cifrada praquele senhor que acha que adolescente é transição, e não presença concreta na vida. É a afirmação concreta e direta de quem opera o som pelo aplicativo de streaming em um celular acoplado no bluetooth nas caixas em tripés brilhosos e de alumínio. O espaço é o da convocação como quem pede revolução na dança da laje, nos medleys de funks contemporâneos com aqueles do furação 2000, da musica brega à engajada. A palavra corpo oralitura de Leda Maria Martins se faz presente no chão asséptico do Sesc, em seu contraponto pujante dos figurinos-alma dos atuantes. Benjamin talvez lembrasse sobre a aura da criação ao perceber as indumentárias.

Houve um tempo que eu era um jovem e acompanhei a apresentação de um grupo de teatro estudantil em um festival em longínqua cidade. Um festival tradicional, até. Diante da performatividade da adolescência em cena, explanando em seus corpos suas ações-dispositivo, a banca curatorial jurada afirmou que aquelas pessoas não seriam capazes de elaborar aquele espetáculo, e por isso existia naquela experiência a mão pesada do diretor.

Somos assaltados com tamanho desconhecimento e preconceito de pessoas mais velhas, já estabelecidas nos meios artísticos, que desqualificam e reduzem a capacidade subjetiva e elaborativa da juventude. Como que para se chegar naquele refinamento estético elas precisassem ser mais como os jurados, mais velhas. Confunde-se a proposta de um diretor teatral em processo colaborativo com ditador, e seus atuantes como sujeitos passivos. É necessário quebrar essas expectativas de gente mofada, que, ao ver algo fundamentado, formalizado e com grau de radicalidade, não acredita que isso se possa encontrar em terreno amador. Assim também foi com o dito teatro popular, comunitário e de periferias. Eles estariam ao reboque das formas centrais centrífugas do bom gosto e estética. Quando a força é centrípeta, o centro turva o olhar, cambaleia e agride.

O teatro jovem, quando formal, quando limpo não é *just in time*. Não busca o valor da limpeza do teatro profissional. Ele busca enfrentá-lo, criticá-lo, expor a sua maior cafonice. A perspectiva do belo e clean a favor da violência do corpo. E quando assim, numa experiência dessa, o próprio corpo juvenil questiona a intervenção cirúrgica.

Contudo, talvez existiu ali a intervenção mais dialética da experiência de troca no festival: No senso crítico há uma leitura real de que intervenções estéticas no corpo buscam um modelo perfeito de sujeitos que respondam ao neoliberalismo e figura instagramáveis. E isso precisa ser atacado: o mundo deve ser plural. Mas ao mesmo tempo, se pensa também hoje sobre a necessidade de intervenções cirúrgicas necessárias para corpos trans em disforia? E o respeito a estas escolhas? Aprendi muito com isso.

Do jogo básico da transformação de objeto, as cenas se revelam do carro feito com as rodas de ventiladores, dos ventiladores que joram sangue vermelho das sensações de viver e repensar a ditadura. Tempos suburbanos onde o trem é o espaço etéreo de um passado que temos pela frente, se assim insistirmos na tragédia que busca ser farsa.

O procedimento da contagem de votos, a violência da senhora que segura o braço de uma atuante repreendendo-a por criar uma obra que evoca a liberdade e o direito à vida, numa clara atuação da lógica de Gerson, do *quem pode mais chora menos, manda quem pode, obedece quem tem juízo*, junto a crítica de *você não sabe como era, NAQUELE TEMPO A GENTE TINHA PAZ* ou eu espero que você tenha o que merece num claro confrontamento covarde e violento. Essa senhora faz isso mesmo às escondidas do escuro do teatro, escurinho que se revelaram bem iluminadas em golpe-proposta do dia 08 de janeiro de 2023. E que numa quarta feira à noite fora elaborada em cena com a crítica ao choque dentre 1964-1968-2016-2018-2023 por... jovens!

Golpe elaborado em cena, relembrado por aqueles de calça curta, segundo alguns entendidos de teatro, ao achar que esse teatro é pouca farinha. Os bananas de pijamas com rifles e roupas camufladas agem sem o medo das roupas listradas, das roupas laranjas, das roupas sabe-se-lá-qual-o-imaginário-de-roupa-de-quem-rompe-o-combinado. Janelas abertas para o futuro, mas se uma só pessoa ainda reivindicar a opressão pela ordem, nós ainda muito temos que fazer. Nos resta muito a fazer. E nada de jogar toda essa resposta no colo só do adolescente.

SOBRE O RESIDUAL

A mão em riste, a personagem realista, a performatividade que rompe o eurocentrismo – ou não. A referência setentista artística, os novos corpos em cena, o teatro de protesto. O mundo em colapso, a ideia de adiar o mundo, a felicidade em cantar um pagode. A representação de algo que me incomoda, a autoafirmação para que deixem de nos incomodar, o corpo como meio, a arte como fim, o meio, o início e o meio. O mundo tem gente violenta, o teatro precisa lutar contra o mundo violento. O teatro precisa representar a figura violenta em cena, porém o caminho pode ser sem a violência de choque? Há um possível código de ética para que não se reviva a violência em quem esteja em plateia? A reativação pode ser diferente? O punho erguido na autoafirmação é possível conviver com a realista realidade do mundo dos estupros, assassinatos, racismos, transfobias, especismo, que precisa ser tratada em cena, ainda que de forma codificada pra evitar *reacts*?

E na dialética entre uma e outra, elaboração de propostas distintas, que podem se entrelaçar como objeto de questionamento sobre o mundo. Como fazer as perguntas para o mundo?

SOBRE AS REFERÊNCIAS

As obras citadas aqui neste pensamento são *A Exibição das Palavras* do escritor e dramaturgo francês Denis Guénoun, *Cultura e Materialismo* do sociólogo Raymond Williams, *Afrografias da Memória* da mestra Leda Maria Martins e *Magia e Técnica, Arte e Política*, de Walter Benjamin. Quaisquer edições ou traduções destas obras valem a pena, desde que as almas não sejam pequenas.





— BRASIL —

Revista de Teatro e Adolescência do Festival
Vamos que Venimos Brasil - Suplemento
Janeiro de 2026